

mattes Herz!“ ein (die Szene mit dem Duett „Um in der Ehe froh zu leben“ erscheint 1806 erst nach der Arie).

28 Vgl. hier Anm. 7.

29 Ich unterstreiche Engländer (126, Anm. 2) Vermutung, jene von Ferdinand Hiller überlieferte Erzählung des alten Paär, wonach während der Wiener Aufführung seiner Oper Beethoven neben ihm ausgerufen habe „Oh que c'est beau, que c'est intéressant“ und „Il faut que je compose cela“ (Th. Frimmel: Beethoven-Handbuch 2, Leipzig 1926, 4) beziehe sich speziell auf den Beginn des Leonoren-Monologs. Noch für die Prager „Fidelio“-Aufführung von 1814 wurde von Wien aus unter anderem empfohlen: „Vergleichung des italienischen Büchels mit dem deutschen und Verbesserung des letzteren“, s. Thayer-Deiters-Riemann III (vgl. hier Anm. 10), 458, und Z. I. M. G. 8, 1906/07, 132. Damit kann nur die 2. Fassung gemeint sein, deren Kl. A. sogar 1815 noch einmal erschien.

30 Eine retardierende Bewegung (gleichsam nach innen) innerhalb des Wieder-nach-aussen-Drängens stellt die Più-lento-Wendung nach G-Dur (T. 66-71 der Arie) dar.

31 Vgl. W. Osthoff: „Haus in Bonn“, Castrum Peregrini 95, Amsterdam 1970, 5-29.

32 Neues Beethoven-Jahrbuch 9, 1939, 60. Die Mitteilung wird durch Karl Holz bestätigt: „Die Erinnerungen an Beethoven“, gesammelt und hrsg. F. Kerst, Stuttgart ²1925, Zweiter Band, 185.

33 Deshalb wohl zitiert Beethoven das B-A-C-H in T. 63/64 des Quartettsatzes im Cello (T. 65-67 Sequenzierung des Motivs), und zwar bewußt, wie Skizzen erweisen (vgl. W. Virneisel, „Aus Beethovens Skizzenbüchern“, Fs. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag, Bonn 1967, 437). Denn J. S. Bach war für ihn, wie aus Briefen des Jahres 1801 hervorgeht („Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe“, hrsg. E. Kastner, völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte NA von J. Kapp, Leipzig 1923, 36 und 41), „Urvater der Harmonie“ bzw. der „unsterbliche Gott der Harmonie“.

34 Konversationshefte (vgl. hier Anm. 16), Bd. I, Berlin 1941, 230 (Faksimile Tafel 4).

Stefan Kunze

NATURSZENEN IN WAGNERS MUSIKDRAMA

Höherer Mystizismus der Kunst -

Als Veranstaltung des Schicksals, als Naturereignis.

Novalis

Das Theater stellt Personen und ihr Handeln vor. Handlung ist gegeben unter dem Aspekt des freien Handelns, der Entscheidung, des individuellen, freien Entschlusses, auch dann, wenn diese Freiheit sich als Schein entpuppt, die Handlung determiniert ist. Aktion im Drama muß als freies Handeln von Personen erscheinen. Natur dagegen ist zwar veränderlich, aber der Kausalität und der Notwendigkeit unterworfen. Natur, Naturdarstellung, Naturgeschehen scheinen daher auf dem Theater, das seiner „Natur“ nach eine Welt des Fingierten, des Gespielten, Vorgestellten und Künstlichen mit eigenem Raum und eigener Zeit ist, kein Heimatrecht zu haben, es sei denn als charakteristischer Rahmen, als Schauplatz, als ruhende oder bewegte Umgebung für die Handlung. Die Bühne begäbe sich in Widerspruch zu ihren eigenen Prämissen, eben nicht Natur zu sein, wollte sie Natur zu ihrem Gegenstand machen; aber auch in Widerspruch zu ihren Mitteln, insofern sie sich zur Darstellung der menschlichen Handlung der Sprache

bedient. Dort, wo dies so gut wie ausschließlich der Fall ist, im gesprochenen Schauspiel, vermögen sich zwar die Personen durch das Wort mit der sie umgebenden Natur in Beziehung zu setzen, sie anzurufen, zu beschwören und zu beherrschen - zu erinnern wäre an die Balkonszene in Shakespeares „Romeo und Julia“ (II, 2), aus dem „Kaufmann von Venedig“ an die 1. Szene des V. Aktes, die mit dem Dialog Lorenzo-Jessica beginnt, und an Shakespeares „Sturm“. Doch der Darstellung des Naturvorgangs bleibt in der vom Wort getragenen Handlung nur ein schmaler Raum, wenn der dramatische Fortgang nicht empfindliche Unterbrechung erfahren soll. Es sind daher stets lyrische, ruhende Situationen, in denen auch Naturschilderung einbezogen ist. Ein weiteres kommt hinzu: die Natur auf der Bühne steht außerhalb der Handlungsmotivierung. Der über vier Szenen anhaltende Sturm im „König Lear“ (III, 1-4) befindet sich zwar im Einklang mit der zerrütteten Situation, das Naturgeschehen bleibt jedoch charakteristisches Accidens, dem Wort als handlungsbewegendem Medium unzugänglich. Die Sphäre der Naturdarstellung ist das Bild im weitesten Sinne - auch Licht und Naturgeräusche gehören hierher - und berührt nicht das Eigentliche des Theaters. Das Bild kann unverändert bleiben, während die Handlung fortschreitet. Es ist der mehr oder weniger bewegliche Rahmen des Geschehens, nicht das Geschehen selbst. Auch in der Oper bleibt die Natur Naturbild, somit letztlich Requisit, stimmungsvoller Rahmen für Musik und Handlung. Je mehr aber bald nach 1600 sich die Musik als Affektdarstellung und als Erfüllung des Augenblicks an Stellen der Handlungsruhe ausbreitete, gewann auch das Bild im allgemeinen erhöhte Bedeutung. Durch die gesteigerte Bühnentechnik der Oper ließen sich auch bewegte Naturbilder hervorzubringen, etwa das Bild des Sturms, der in der Oper bis ins 19. Jahrhundert eines der häufigsten Naturrequisite bleibt und sogar in die komische Oper Eingang findet (Gewittermusik). Das Naturbild, überhaupt das Szenenbild in der Oper läßt sich in Beziehung setzen zu einer ihrer zentralen Kategorien, nämlich der des „meraviglioso“, des „Wunderbaren“, die übrigens auch Wagner in seiner Theorie vom Drama, freilich mit neuer Akzentuierung, wieder aufgreift¹. Im Unterschied zum Wort vermag die Musik Naturvorgänge zu ihrem Gegenstand zu machen, zumal sie ohnehin die Motivierung einer Handlung nicht leisten kann. Die musikalische Schilderung eines Naturvorgangs oder einer Naturstimmung gehört daher zu den ältesten Mitteln der Oper, bleibt jedoch insbesondere in der *Seria* des 18., aber auch noch in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts der Affektdarstellung untergeordnet². Man kann solche musikalischen Naturschilderungen, die ein Bild charakteristisch begleiten oder durch ein Bild begleitet werden, etwa die Gewittermusiken bei Rossini, als musikalisch-szenische Requisiten bezeichnen, die meist vor dramatisch wichtigen Momenten eingeschaltet werden.

Größeren Raum beanspruchen Naturszenen in der deutschen romantischen Oper; die Musik fängt, etwa in der Wolfschluchtszene des „Freischütz“, die aus Situation und Bild resultierende „unheimliche“ Stimmung ein. Die Naturszene bleibt dagegen eher charakteristische stimmungsvolle Staffage. In die Naturszenenerie zu Beginn des I. Aktes in Wagners romantischer Oper „Die Feen“ (1833), einem Feengarten, ist eine normal angelegte, geschlossene musikalische Introduktions-Nummer (Chor, Rezitativ, Chor) hineingestellt, die nur im allgemeinen mit der Stimmung des Naturbildes in Beziehung tritt. Mit der Verwandlung in eine wilde, felsige Einöde beginnt zwar eine neue musikalische Nummer (Szene und Rezitativ), die sich fortsetzt in einer Romanze und einem Quartett. Doch wird hier in erster Linie Handlung bzw. Situation disponiert. Die Akzentuierung musikalisch-dramatischer Nummern, wie der Beginn des Finales im I. Akt durch den vollständigen Einbruch der Nacht, entfernt sich nicht von den Gepflogenheiten der Oper, ebenso wenig wie das Bild der „furchtbaren Kluft“ eines

unterirdischen Reiches im III. Akt, das unwillkürlich an Nibelheim denken läßt. Doch wäre es unzutreffend, wollte man Feengarten und unterirdisches Reich in den „Feen“ in Parallele setzen zu Nibelheim und Walhall, den Sphären des Dunklen, Tiefen und des Hohen, Lichten. Die Auseinandersetzung dieser zwei Bereiche wird in der Tetralogie schon durch das szenische Bild im „Rheingold“ exponiert. Der häufige Schauplatzwechsel in den „Feen“ dagegen neutralisiert die Naturszenen zu einer Folge wechselnder Rahmen, in denen sich die Handlung abspielt. Die Möglichkeit allerdings, ein Naturgeschehen an der Handlung selbst teilhaben zu lassen, ist in der Oper des 19. Jahrhunderts angelegt durch die für jedes ihrer Genres geltende Tendenz, die Handlung und den musikalischen Ablauf jeweils in auch bildmäßig geschlossenen Szenen zusammenzufassen, Kongruenz zwischen der musikalischen Nummer und der Szene, dem „Tableau“ herzustellen. Wagner hat bekanntlich eine noch weiter gehende Beschränkung der Handlungsschauplätze gefordert und auch durchgeführt. Die wohl konsequenteste Anwendung erfährt dieses Prinzip im „Rheingold“, wo die Szeneneinteilung zusammenfällt mit den vier „Bildern“ des Werks.

Als Spiegel der „inneren“ Motivation³ erscheint das Naturbild bereits im „Tannhäuser“: etwa die Frühlingsaue nach dem Venusberg-Bacchanal. Auch hier eine Gegenüberstellung von Erdinnerem und freier Natur, der „idealen Landschaft“ als Bild des Friedens und als Sinnbild für Tannhäusers Umkehr, für den vollzogenen Befreiungsakt, sowie als Projektion von Tannhäusers innerer Verfassung. Der Sinn dieser Naturszene wird auch daraus deutlich, daß dasselbe Bild zu Beginn des III. Aktes wiederkehrt, nun aber in abendlicher Beleuchtung. Die abendliche Landschaft im III. Akt, für die Wagner trotz der Identität des Bildes nicht ohne Berechtigung die Neuanfertigung der Dekoration für richtig hielt, hat ihr Äquivalent im dramatischen Vorgang: es findet keine Handlung mehr statt. Ruhe ist eingekehrt. Wolframs Lied an den Abendstern bezeichnet sie. Tannhäuser kehrt als Gebrochener zurück. In der Romerzählung wird vergangene Handlung vergegenwärtigt. Venus, das Aufscheinen des Venusbergs, auch Elisabeths Tod sind eher Traumgesichte als reale Aktion (vor allem in der Urfassung des Werks). Tannhäusers Erlösungstod ist die Negation von Handlung. Das Erscheinen der Pilger, Elisabeths Gebet, knüpfen die innere Verbindung zum ersten Akt. Die Musik dagegen widmet sich, obwohl sie mit der Naturstimmung harmonisiert und sie in Wolframs Lied auch gleichsam zu Wort kommen läßt, weniger dem Naturbild als dem Vorgang, der es ausfüllt (Hirtenweise, Pilgerchor).

Naturvorstellungen in der Oper wurden aber nicht nur durch das Bild hervorgerufen. Mit Jagdmusik, Hörnergetön etwa, wird ein Naturbild assoziiert, auch ohne daß gleichzeitig das entsprechende Szenenbild erscheinen muß. Der Vergleich der Jagdmusik im „Tannhäuser“ (I, 3) am Schluß der 3. Szene nach dem Pilgerchor und vor dem Auftreten des Landgrafen und der Sänger mit der Hörnermusik im II. „Tristan“-Akt erhellt die grundverschiedene und im späteren Werk neue dramatische Aufgabe. Im „Tannhäuser“ das musikalisch-dramatisch erprobte Requisit: ein sich nähernder Jagdzug als wirksame Auftrittsmusik und der klanglich glänzende Rahmen für die Schlußszene des I. Akts, im „Tristan“ eine Jagd, die sich entfernt und deren Klänge schon diffus geworden sind: Isolde bleibt mit Brangäne allein zurück. Mit der sich entfernenden Jagd, den naturhaften Klängen der Hörner, hat sich das Getriebe der äußeren Welt, der Tag von den Liebenden zurückgezogen. Die Hornmusik hängt hier mit der inneren Motivierung der Handlung zusammen, nicht so sehr mit deren äußerlich wirksamen Einführung⁴.

Auf die traditionelle Sturmdarstellung gehen im „Holländer“ die Ouvertüre, das erste Bild (Introduktion Nr. 1) mit der gespensterhaften Landung des Holländer-Schiffs und der Hauptteil der Holländer-Arie Nr. 2 zurück⁵. Aber auch ihr Stretta-Teil und der

ariose Satz des Holländers „Durch Sturm und bösen Wind verschlagen“ in Nr. 3 beziehen sich musikalisch auf die Darstellung des Sturms. Der Sturm dauert an, wird schwächer und legt sich, bevor das Schlußchor-Ensemble einsetzt. Bestimmte chromatische Figgurationen, die auch dort auftreten, wo das Sturmereignis sich nicht auf der Bühne real abspielt, wie etwa im Mittelteil der Senta-Ballade, nehmen Bezug auf dieses Naturgeschehen. Wesentlicher ist aber, daß die Signatur der Oper, das Holländermotiv, ein „Naturmotiv“ ist. Es evoziert die Vorstellung unendlicher Leere und Weite, repräsentiert die Grenzenlosigkeit des Weltmeeres besser, als dies irgend ein denkbare szenisches Bild vermöchte. In der aufsteigenden Quint ist der Person des Holländers kein affektives Motiv angeheftet, sondern ihre Gebundenheit an das Naturelement dargestellt. Der Holländersphäre ist das Naturgeschehen des Sturms zugeordnet. Zum Spukchor der Holländermannschaft im III. Akt (Nr. 7) lautet die szenische Anweisung: „Das Meer, welches sonst überall ruhig bleibt, hat sich im Umkreis des holländischen Schiffes zu heben begonnen; ... heftiger Sturmwind pfeift durch die Tau. ...“. Daneben bleibt es ruhig, nur der Spuk wird vom Aufruhr der Natur begleitet. Die Matrosen des Norwegers ergreifen schließlich die Flucht auch vor dem Toben des Sturms. Wagner läßt hier Naturgeschehen beweglich mit der Handlung selbst verschmelzen. Diese erhält einen naturhaften Aspekt, verbindet sich mit dem Naturgeschehen, das nicht mehr bloß ein charakteristisches Außen ist. Man könnte solche Tendenzen als Randerscheinungen in Wagners Musikdramen abtun, wenn sie nicht zusammenstimmten mit Kernvorstellungen des Wagnerschen Kunstbegriffs einerseits, mit musikalisch-technischen und dramatischen Gegebenheiten der Werke vor allem seit dem „Lohengrin“ (1848) andererseits.

Nach dem Bild der Natur ist, wie Wagner in „Oper und Drama“ (1851) ausführt, das Drama ein organisch Werdendes, es soll nicht als Geschaffenes, Fertiges erscheinen (11, 299/300, 312): „Dadurch, daß der Dichter sein Kunstwerk uns im steten organischen Werden vorführt und uns selbst zu organisch mitwirkenden Zeugen dieses Werdens macht, befreit er seine Schöpfung eben von allen Spuren seines Schaffens...“ (11, 300). Im „Kunstwerk der Zukunft“ (10, 51) heißt es: „Der Mensch wird nicht eher das sein, was er sein kann und sein soll, als bis sein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Notwendigkeit, der inneren Naturnotwendigkeit ist...“⁶. In diesem Sinn soll die Kunst - bei Wagner immer das Drama - Abbild des wirklichen Menschen sein. Dessen Wiedervereinigung mit der Natur findet im Kunstwerk statt. Der Momente „aus dem Natur- oder Menschenleben, zu deren Schilderung sich bisher der Musiker angezogen fühlte“⁷, bedarf auch der Dichter „zur Vorbereitung wichtiger dramatischer Entwicklungen“. Die Musik ermöglicht, was im Schauspiel nur stören würde, nämlich die „bewegungsvolle“ Darstellung einer ruhenden Naturszene oder einer „schweigsamen menschlichen Erscheinung“. Die Funktion solcher durch die Musik gestalteter menschlicher Naturbilder ist die der Erweckung von Erwartung und „ahnungsvoller Empfindung“. Die wirkliche Erscheinung faßt Wagner als die Erfüllung dieser durch das Orchester erregten Erwartung auf. Die Musik vermittelt zwischen der Empfindung und der Erscheinung auf der Bühne: „... diese wird ein Moment der Naturumgebung, oder des menschlichen Mittelpunktes dieser Umgebung selbst sein...“ (11, 296). Die Reduzierung der Schauplätze der Handlung und die Verdichtung ihrer Hauptmomente, zusammen mit dem Postulat des organischen Werdens⁸, rückt auch das Handeln der Personen in die Nähe des Naturvorgangs. Es war daher nur konsequent, daß Wagner die Naturerscheinungen als „Bedingungen gesteigerter menschlicher Handlungen“ ansah, die Natur als „teilnehmendes Wesen“, die auch „den Charakter der menschlichen Stimmung ganz unausweichlich bestimmt“ (11, 193/196). Die Beschränkung auf wenige Handlungsschauplätze - dies weniger ein

Unterschied zur Oper als vielmehr Weiterführung ihrer Tendenzen - ermöglichte nicht nur die Ausbreitung von Naturbildern und Naturvorgängen auf der Bühne, sondern erforderte auch ein engeres Aufeinanderbezogensein von Handlung und Bühnenbild. Die Aufgabe, die Naturbilder auszuführen, hat Wagner im „Kunstwerk der Zukunft“ (10, 150 ff.) der Landschaftsmalerei zugewiesen, einer Malerei also, die im 19. Jahrhundert in der Naturdarstellung die Idee des Erhabenen, Göttlichen sichtbar machen wollte, um zugleich der Weihe durch jene Idee teilhaftig zu werden. Man mag darüber streiten, ob Wagner sich von der Landschaftsmalerei mehr erhoffte als bloße Integration im „Gesamtkunstwerk“; auffällig bleibt der gleichgerichtete Ansatz in den verschiedenen Kunstgattungen.

Die Szene soll als „innig erkannte und verstandene Natur“ „den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen... Menschen darstellen“ (10, 155). Natur muß den „weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen“ (10, 160). Die Zeit- und Raumeinheit eines Schauplatzes ist eine gleichsam naturgegebene, ein Naturraum; sie erträgt ebenso wie der Bau des Dramas keine Brüche. Es ist die Aufgabe der Musik, den Übergang des einen Naturbildes in das andere zu vollziehen. Die Voraussetzung dafür bot freilich nur das „Rheingold“, der Einakter mit den wechselnden Bildern.

Der Vorwurf des Naturalismus, der gegen Wagners Theater sich hartnäckig immer wieder erhebt, obwohl er längst widerlegt ist, geht freilich fehl. Er wird gewöhnlich auf die „naturalistisch“ ausgestattete Szene bezogen, somit auf ein Accidens und nicht auf das dramatische Prinzip. Denn nicht Darstellung der Natur oder des Natürlichen ist das Ziel, sondern die Organisation nach dem Begriff von Natur ⁹.

Wagners Ausführungen im „Kunstwerk der Zukunft“ und in „Oper und Drama“ nehmen in den angeführten Stellen vorweg, was vor allem im „Ring“ realisiert ist. In der Rückschau auf sein Werk schrieb Wagner 1871 ¹⁰: „Mit dem 'Rheingold' beschritt ich sofort die neue Bahn, auf welcher ich zunächst die plastischen Naturmotive zu finden hatte, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschaftstendenzen der weitgegliederten Handlung und der in ihr sich ausprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten“. Daß Wagner die musikalischen Motive „plastische Naturmotive“ nennt, ist wohl keine bloße Metapher. Und man braucht dabei nicht etwa nur an solche Motive zu denken, die es mit wirklicher Naturdarstellung zu tun haben wie z. B. die Rheintöchtermotive, Natur-, Naturweben-, Wellen-, Rheingold-, Gewitter- und Regenbogenmotiv. Auch die übrigen musikalischen Motive versehen Vorgänge, Gegenstände, Personen, für die sie stehen, mit der Signatur des Naturhaften. Die Neigung zu Fanfaren-Melodik, die Th. W. Adorno etwa auffiel, hängt mit der Absicht, naturhafte Wirkung zu erzielen, zusammen. Im dramatisch-musikalischen Gefüge der „Ring“-Tetralogie nimmt aber, wie Guido Adler bemerkte ¹¹, auch der Naturvorgang und die musikalische Naturschilderung auf der Bühne wesentlich an der Handlung teil. Ja, sie verschmilzt mit dem Naturgeschehen, das sie in den entscheidenden Phasen begleitet, zur Einheit. Das Naturgeschehen läßt die Personenaktion als aus übermächtigen Kräften der Natur resultierende erscheinen. Es bezeichnet etwa die neue dramatische Funktion der Natur im „Ring“, daß die musikalische Konzeption des „Rheingold“-Vorspiels und somit der Beginn der gesamten Tetralogie von einer Naturvision ihren Ausgang nahm ¹². Die „Naturgestalt“ Siegfrieds hat sogar die sprachliche Fassung der „Ring“-Dichtung wesentlich beeinflusst. Im „Ring“ bilden Naturgeschehen, Handlung und deren musikalische Darstellung eine untrennbare Einheit. Die bewegten Naturvisionen erscheinen durch die Musik in das Drama integriert. Vorspiel und erste Szene im „Rheingold“ sind zugleich bildliche und musikalische Darstellung des Entstehens aller Dinge und des Urelements, von dem dieses Entstehen ausgeht: der Fluten des Wassers. Ungeschieden von der Natur spielt die Exposition der Gesamthandlung in dem Urelement,

dessen Bewegung die Musik realisiert. Die Rheintöchter sind Wesen, die der Natur angehören. Der „Ring“ beginnt im Wasser und endet, in der „Götterdämmerung“, im alles überflutenden Wasser und im Feuer¹³. Das Feuer ist in der Tetralogie das nicht an ein bestimmtes Bild gebundene Element des Zerstörenden, aber auch verstandesmäßig Listigen mit Loge als Personifikation, Element des Schützenden, Bewahrenden (Waberlohe), sowie der erlösenden Verklärung am Schluß der „Götterdämmerung“. Loges Motiv ist nicht nur Motiv des Feuers im Sinne einer Erkennungs-marke, sondern musikalisches Bild des Flammenden, Züngelnden. Dem Naturzustand schlechthin in der ersten, der Welt der unterirdischen, dunklen Kräfte in der dritten, der Nibelheim-Szene des „Rheingolds“ entgegengesetzt ist die Sphäre der Götter in der 2. und 4. Szene, verbildlicht als freie Gegend auf Bergeshöhen, als „ideale Landschaft“. Die Natursphären sind zugleich die angemessenen Sphären der Handelnden. Die Naturbilder bleiben nicht unbeteiligte Umrahmung, sondern ihre Bewegung und Veränderung spiegelt den Charakter der Handlung. In der 4. Szene des „Rheingolds“ liegen zu Beginn fahle Nebel in der Luft (wie am Schluß der 2. Szene), die sich erst verflüchtigen, nachdem Alberich verschwunden und Wotan im Besitz des Ringes ist. Es wird heller, das Aussehen der Götter gewinnt an Frische. Eine Verfinsterung tritt ein, als Wotan den Ring den Riesen verweigert: Erda erscheint. - Der triumphale Abzug der Götter nach Walhall wird eingeleitet durch die Beschwörung der Gewitterwolke, von Blitz und Donnerschlag durch den Gott Donner und sein Motiv, das weniger der Person als dem Element angehört. Im eröffnenden Gewittersturm der „Walküre“ entfällt denn auch jeder persönliche Bezug. Es zeigt sich die Regenbogenbrücke zur Burg, die jetzt im Glanz der Abendsonne erstrahlt. Naturvorgang ist hier auch als musikalisches Geschehen realisiert. Der Sturm des „Walküre“-Vorspiels ist das elementare Naturereignis, aus dem Siegmund als Gebrochener, zu Tode Ermatteter hervortritt. Natur vergegenwärtigt menschliches Geschehen. Das Vorspiel des II. Aktes nimmt Bezug auf den Charakter der Handlung, die sich im Bild eines wilden Felsengebirges abspielen wird. Und auch dieses Bild bleibt nicht statisch. Vor der Begegnung Siegmunds und Hundings verfinstert sich die Bühne durch schwere Gewitterwolken im Hintergrund. Das Nahen Hundings wird angekündigt durch Wetterleuchten. Nach Siegmunds Fall: dichte Finsternis. Auch zum Walkürenritt im III. Akt bildet das Naturbild, der Gipfel eines Felsenberges, mit Tannenwald und vorüberjagenden Wolkenzügen, das bewegte Pendant. Ein sich zusammenziehendes Gewitter, ein furchtbarer Sturm aus dem Hintergrund, wechselnder Feuerschein kündigen Wotans Auftreten an, das mit dem Sturm-motiv des Anfangs musikalisch dargestellt ist. Wotans Zorn nimmt Züge des Naturereignisses an. - Im „Siegfried“ liegt bereits in der Folge der Szenenbilder, die ohne Ausnahme Naturbilder sind, ein auch für die Handlung charakteristischer Anstieg von der engen Tiefe zur hellen Höhe: Felsenhöhle im Wald (I. Akt); tiefer Wald (II. Akt); wilde Gegend am Fuße eines Felsenberges; Gipfel des „Brünnhildensteins“, wiederum die „ideale Landschaft“. Es mag mit der Fülle des abzuhandelnden Stoffes zusammenhängen, daß in der „Götterdämmerung“ diese besondere Einheit von Naturbild und Geschehen nicht so sinnfällig wird.

Auch innerhalb der rahmenden Naturszenen tritt die Naturerscheinung ausdrücklich und gleichsam eigenmächtig in die Handlung ein, hebt, ja bringt wesentliche Momente hervor. Das Rheingoldmotiv tritt gleichzeitig mit dem Naturschauspiel auf: dem Erglänzen des Goldes durch zufälligen Lichteinfall. Das Sichtbarwerden des Goldes bietet den äußeren Anlaß zum Raub. - Im entscheidenden Augenblick der Begegnung von Sieglinde und Siegmund im ersten „Walküre“-Akt springt die Türe auf und gibt den Blick frei auf eine blühende Frühlingsnacht. In dem Winterstürmegesang ist auch das Naturereignis, das Aufblühen der Natur eingefangen, ähnlich wie in den Hörnerklängen der 3. Szene aus

dem II. Akt der „Meistersinger“ („Was duftet doch der Flieder“) die bezeichnete Naturatmosphäre verdichtet zu sein scheint. Zu erinnern wäre außerdem an das Mime schreckende Naturschauspiel in der 3. Szene des ersten „Siegfried“-Aktes („Verfluchtes Licht“), an das Waldweben und an die Szene mit dem Waldvogel im II. Akt, die sich musikalisch aus dem Kontext herausheben, ohne freilich bloße Einlagen im dramatischen Geschehen zu sein, und in denen die umgebende Natur unmittelbar musikalisch und dramatisch wirksam wird: das eine Mal als feindliche, das andere Mal als vertraute Macht. Im dritten „Siegfried“-Akt ist der feierliche Augenblick von Brünnhildes Erwachen gefaßt in eine große Anrufung der Natur: „Heil dir Sonne... Heil dir Licht“. Aus der Bezugnahme auf die Natur rechtfertigen sich auch die hieratischen großen Gebärden der Musik. In der Szene Hagen-Alberich zu Beginn des II. Akts der „Götterdämmerung“ ist die nächtliche, unheimliche Atmosphäre dieses Gesprächs schon in der Musik des Vorspiels festgehalten. Vater und Sohn sind nicht nur durch den Gegenstand ihres Gesprächs im Element der Nacht befangen, sondern Hagen ist während des ganzen Dialogs wie im Schlaf erstarrt. Wie opernhafte wirkt dagegen noch das in Nacht gehüllte Gespräch Ortrud-Telramund, in das kraß die Tuschs aus dem Festsaal hineintönen.

Die Musik, die im „Ring“ intensiv auch den Naturvorgang erfaßt und ihn der Handlung gleichordnet, läßt dadurch auch das menschliche Geschehen als naturhaft, notwendig, organisch erscheinen. Handlung wird naturähnlich, Natur in Handlung umgesetzt. Die Annahme aber, die Musik male Naturvorgänge, wäre voreilig. Denn man könnte auch umgekehrt argumentieren: Das Szenenbild realisiert die in der Musik gegebene Vorstellung. Natur als das vollkommenste Bild des Organischen, das Wagner als das Bauprinzip seines Dramas ansah¹⁴, ist der gemeinsame Bezugspunkt von Szenenbild, musikalischer Darstellung und Aktion¹⁵. Daher erscheinen die großen Momente des Dramas auch als Naturszenen, die dadurch ihrer früheren Funktion als charakteristische Rahmen bzw. als Naturkulissen entrückt sind. Der die Handlung intensivierende Naturvorgang ist wie ein Gleichnis für die elementaren Kräfte, die auch die Handlung motivieren, ohne sie diskursiv zu erklären. Der Begriff der Natur bei Wagner ist demnach zu erweitern: er umfaßt auch das Licht, die Elemente Feuer, Wasser, Erde. Es kennzeichnet die besondere Funktion der Natur im „Ring“, daß die von Menschenwesen bewohnten Innenräume, Hunding's Behausung, die Höhle Mimes, auch als Naturräume gegeben sind, die Halle der Gibichungen sich wenigstens zur freien Natur öffnet. Die Einbeziehung des Naturgeschehens in die Handlung ist Resultat der vollen Vergegenwärtigung, der Versinnlichung des Geschehens, wie sie Wagner in „Oper und Drama“ forderte. Dadurch, daß die Handlung naturhafte, der Naturvorgang handlungsbewegende Züge annimmt, löst sich der eingangs erwähnte Widerspruch zwischen Natur und Theater auf. Der Preis, um den das Theater jene Auflösung erreicht, ist die Minderung, ja Aufhebung von Entscheidungsfreiheit, des Postulates der Freiheit. Wagners Theaterwelt steht unter einem Muß, das dem Muß von Naturnotwendigkeit nahekommt. Wotans Suche nach dem wahrhaft Freien, der durch „Verträge“ nicht gebunden ist, gehört zu den Kernmotiven des „Rings“. Der Drang nach Freiheit ist es, der schon Tannhäuser aus der ewigen Wiederkehr des Gleichen im Venusberg entfliehen läßt. Der musikalisch-dramatische Bau der Wagnerschen Szene aber ist auch dort, wo diese ein Naturbild vorführt, nicht vom Bild her zu verstehen, sondern über den Begriff des Organischen¹⁶. Auffällig und die Tradition naturschildernder Sätze in der Oper lediglich verhüllend ist allerdings, daß in Szenen, die auch vom Bild her als Naturszenen konzipiert sind, die Naturvision gewöhnlich auch in einem eröffnenden oder zwischen-spielartigen orchestralen Satz zusammengefaßt ist (so etwa im Karfreitagszauber). Auf welche Weise und in welchem Sinn auch die musikalische Struktur, d.h. vor allem

das Verfahren der Leit motiveinführung und -veränderung in den „Ring“-Dramen dem Prinzip des Organischen, als dem Naturhaft-Wachsenden unterworfen ist, wäre zu fragen.

Die Funktion der Naturvision in Wagners Drama weist zurück auf den Kunstbegriff, der ihm zugrundeliegt. Das Kunstwerk, das sich als stets Werden des begreift, sein Gewordensein aber verleugnet, soll als Werk der Natur erscheinen. Dies impliziert Verleugnung handwerklicher Traditionen, auch wo sie unleugbar vorhanden sind. Die Intention, daß das Kunstwerk wirken müsse, als ob es Natur wäre, würde folgerichtig zu der Widerrufung seines im Musikalisch-Technischen begründbaren Werkcharakters führen, wenn sie sich restlos realisieren ließe. Es gehört zu den nur schwer auflösbaren Widersprüchen der Kunstgeschichte, daß im Wagnerschen Drama, das sich die Erfüllung eines höchsten Kunstbegriffs zum Ziel setzte, als Möglichkeit die Aufhebung des Werkbegriffs sich abzeichnet. Andererseits ist die Forderung, das Kunstwerk müsse als Natur erscheinen, die Bedingung für die Auffassung der Kunst als einer absoluten, die weder Relativierung noch Widerspruch erträgt. Zu sein wie Natur, heißt nach dem aus idealistischer Philosophie abgeleiteten Naturbegriff des 19. Jahrhunderts aber auch Erhabenheit, Weihe, Geheimnis und Nimbus des Sakralen.

Anmerkungen

- 1 „Oper und Drama“, R. Wagners „Gesammelte Schriften“, hrsg. von J. Kapp, Lpz. o. J. (1914), Bd. 11, 190 ff. (im folgenden immer abgekürzt zitiert durch Band- und Seitenzahl, z. B. 11, 190). - Vgl. dazu K. Hortschansky, „Das Wunder und das Wunderbare im Werk Richard Wagners“, in: „Das Drama R. Wagners als musikalisches Kunstwerk“, hrsg. von C. Dahlhaus, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jhs., Bd. 23, Regensburg 1970, 41 ff.
- 2 F. Lippmann („V. Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit“, Böhlau-Verlag Graz-Wien-Köln 1969, 20) wies darauf hin, daß die italienische Oper im 19. Jh. Naturszenen im Sinne der deutschen Romantischen Oper nicht kennt. Natur bleibt mehr oder weniger Kulisse.
- 3 Von „inneren Handlungsmotiven“ spricht Wagner in „Zukunftsmusik“ (1860), 1, 209.
- 4 Ohne tiefgehenden Eingriff in den Organismus des Werks konnte Wagner im Zuge der Dresdner Aufführungen des „Tannhäuser“ die Jagdmusik am Schluß des ersten Aktes wegen der mangelhaften Darstellung auf der Bühne entfallen lassen. Ein analoges Verfahren im „Tristan“ wäre nicht nur deshalb undenkbar, weil die Hörnermusik im kompositorischen Gewebe der Szene integriert ist, sondern weil es auch die vollständige Verfälschung des dramatischen Sinns bedeuten würde.
- 5 Ein Gegenstück wäre der Sturm vor Othellos Ankunft in Verdis Oper. Doch Othello ist dramatisch nicht mit dem Toben der Elemente identifiziert. Der Sturm hat sich gelegt, wenn er auftritt.
- 6 Vgl. dazu ebda. das Kapitel „Natur, Mensch und Kunst“, 10, 49 ff.
- 7 „Oper und Drama“, 11, 296.
- 8 Vgl. auch „Oper und Drama“, 11, 193-196.
- 9 Zum mißverstandenen Naturalismus bei Wagner vgl. die Bemerkungen bei D. Steinbeck („Inszenierungsformen des 'Tannhäuser'“, Regensburg 1964, 130, 186 ff. und 220). Nicht am „Theaterrealismus“, über den er sich gelegentlich beschwerte, lag Wagner, sondern an der Naturwirkung der Handlung.
- 10 „Bericht an den deutschen Wagner-Verein. Über die Ausführung des 'Rings'“, 2, 235.

- 11 „R. Wagner, Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Wien“, Leipzig 1904, München ²1923, 237.
- 12 Wagner, „Mein Leben“, Jubiläumsausgabe München 1963, 580.
- 13 Zur scharfen Beleuchtung einer von Wagners Konzeption gänzlich verschiedenen Einstellung zum Naturvorgang auf der Bühne genügt ein Blick auf die Feuer- und Wasser-Probe in Mozarts „Zauberflöte“. Mozarts Musik nimmt keinerlei Bezug auf das Naturgeschehen. Der Adagio-Marsch im Finale ist das Tun von Pamina und Tamino.
- 14 „Oper und Drama“, 11, 300 f., 312.
- 15 In diesem Zusammenhang ist auch die seit dem „Holländer“ immer deutlicher werdende Tendenz Wagners zu nennen, das Werk jeweils von einem musikalischen und dramatischen Zentrum aus zu konzipieren, die Mannigfaltigkeit aus der vorgefaßten Einheit zu entwickeln.
- 16 Dazu neuerdings T. Kneif, „Die Idee des Organischen bei Richard Wagner“, in: „Das Drama R. Wagners als musikalisches Kunstwerk“, 63 ff.

Peter Cahn

DER SZENENAUFBAU IN DEBUSSYS „PELLEAS ET MELISANDE“

Vom Oktober 1889 datiert ein Gespräch Debussys mit seinem Lehrer Ernest Guiraud, in dessen Verlauf er unter dem noch frischen Eindruck seiner zweiten Bayreuthreise eigene musikdramatische Konzeptionen entwickelt. Maurice Emmanuel's Aufzeichnung dieses Gesprächs schließt mit folgenden Worten Debussys: „Je rêve de poèmes qui ne me condamnent pas à perpétrer des actes longs, pesants; qui me fournissent des scènes mobiles, diverses par les lieux et le caractère; où les personnages ne discutent pas, mais subissent la vie et le sort“ ¹. Maeterlincks knapp drei Jahre später erschienenes Drama entsprach diesen Vorstellungen durch die grundsätzliche Koppelung des Szenenwechsels mit einer Änderung des Schauplatzes. Mit dem Prinzip des Bildwechsels gewinnt die Szene an Selbständigkeit innerhalb der übergeordneten Einheit des Aktes. Sie ist nicht mehr lediglich Auftritt sondern zugleich „Aufzug“, Tableau - eine Größenordnung, deren Grenzen zum Akt hin fließend werden können, wie sich an der einzigen Szene des V. Aktes zeigt. Von den 19 Szenen, in die sich die fünf Akte Maeterlincks gliedern, ließ Debussy 4 wegfallen. Indem er ferner die 4 Szenen des IV. Akts zu zwei Bildern zusammenzog, kam er auf 14 Szenen in 13 Bildern ².

In der endgültigen Fassung des „Pelléas“ wird die Debussy ursprünglich vorschwebende Selbständigkeit der Einzelszene allerdings spürbar beeinträchtigt durch die umfangreichen Orchesterzwischenspiele, die er kurz vor der Uraufführung auf Wunsch des Direktors der Opéra Comique, Albert Carré, einfügte, um für den Dekorationswechsel genügend Zeit zu lassen. Ihr musikalisches Gewicht, ihr sinfonischer Charakter fügte die anfangs locker verknüpfte Folge nach Ort und Charakter unterschiedlicher Bilder stärker zur Einheit geschlossener Akte zusammen. Die nachkomponierten Überleitungsmusiken lassen sich in der Regel weder der vorausgehenden noch der folgenden Szene eindeutig zuordnen. In ihnen vollzieht sich eher eine Distanzierung von der jeweiligen Situation, eine Rückbesinnung auf das dramatische Geschehen als Ganzes und auf seine musikalischen Hauptmotive. Solche Einordnung in den großen Zusammenhang nahm dem Szenenwechsel, der ja zugleich unmittelbarer Wandel der Atmosphäre war, viel von seiner Plastik. Gegenüber der ursprünglichen Fassung - sie hat sich erhalten in der